

سینمای امروز انگلستان

(۴)

□ کامیار محسنیان



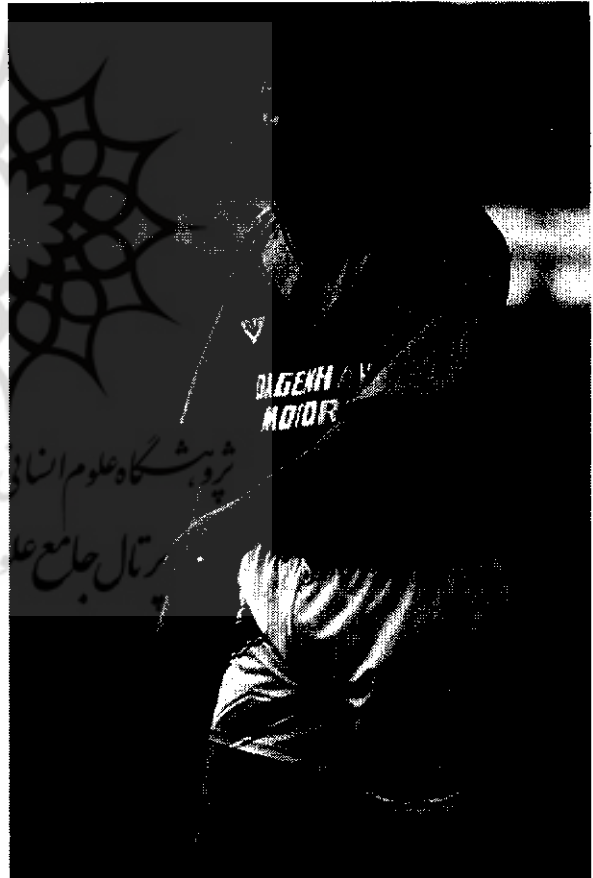
جیمی گریمل بی همتاست

There's only one Jimmy Grimble

کارگردان: جان هی. فیلمنامه‌نویسان: سایمون مایل، جان هی، ریک کار مایکل. تهیه‌کنندگان: سارا رادکلیف، جرمی بوت، آلسون چکسون. مدیران تولید: الکسیس لوید، اندریا کالروود، بیل گادفری. مدیر فیلمبرداری: جان دیورمن. تدوینگر: اورال نوری اونی. موسیقی متن: سایمون باسول، الکس جیمز. صدا: جورج ریچاردز. طراح صحنه: مایکل کارلین. طراح لباس: مری جین ریتر. چهره‌پرداز: کتی داکر. بازیگران: نویس مک کنزی (جیمی گریمل)، رابرت کارلایل (اریک وایرال)، ری وینستون (هری)، جینا مک کی (دونا)، جین لاپوتر (الیس بروتر)، بن میلر (توداگز)، کیاران گریفیت (روانی)، بابی پاور (خوشگل). محصول ۲۰۰۰ / انگلستان. ۲۵ میلیمتری. رنگی. ۱۰۵ دقیقه.

کار می‌بندد و حاضر است که با عشق و موفقیت، رنگ و بوی زندگی خویش و اطرافیانش را متحول نماید. شاید به دلیل همین وقع گذاشتن به انتظارات بینندگان کودک و نوجوان، قیافه مساله حل کن به خود گرفتن و خوش عاقبت بودن باشد که «جیمی گریمل» با چنین تحسینهایی مواجه شده است. موفقیت جیمی گریمل که پسری فوق‌العاده عادی و غیر استثنایی است در فوتبال و تصاحب دل یکی از همکلاسان، ملتمه‌ای تماشاگر پسند از سنت انگلیسی نوجوانان پر دردسر و سنت آمریکایی فیلمهای مساله حل کن را به وجود آورده است که از روایتی ساده و بدون پیچ و خم اضافی، ساختاری دقیق و ساده، بازیگرانی عالی و فوق‌العاده و آوازهایی پر شور و سنجیده بیشترین کمک را گرفته است.

جیمی گریمل ۱۵ ساله در منجستر زندگی می‌کند و آرزو دارد فوتبالیست حرفه‌ای و بزرگی شود. که اگر چنین بود، زندگی بدون تردید رنگ و بوی دیگری گرفته بود. دوست دختر خوشگلی پیدا کرده بود، در مدرسه اینقدر سر به سرش نمی‌گذاشتند، و اگر مثلاً مثل گوردون برلی خوشگل، وضعیت درستی داشت، حتماً عضویت در تیم سیتی به او هم پیشنهاد شده بود. ولی جیمی اقتضای فوتبال بازی می‌کند. با این وجود یک روز پس از تحمل تمام سختی‌ها در زندگی با مادر وفاسقش و رویارویی با پیرزنی بد اخلاق، ولی خوش قلب که کفشی عادی را به اسم کفشی جادویی به او می‌دهد، ورق برمی‌گردد و در یک بازی برحسب اتفاق وارد زمین می‌شود و در عین ناباوری، در لحظه‌ای غافلگیری، گلی استثنایی به ثمر می‌رساند. رشد جیمی در فوتبال به کمک مربی تیم مدرسه، الی وایرال، باعث می‌شود مادرش معذرت‌خواهی پدرش را بپذیرد، دختری عاشقش شود و تیم سیتی به او پیشنهاد بازی دهد... هر چند جیمی گریمل از لحاظ دیداری فیلم فوق‌العاده‌ای نیست و حتی از ظرافتهای تصویربرداری فوتبال بهره‌ای نبرده است، به دلیل طرح مسائلی اخلاقی در داستانی خوش عاقبت مورد توجه غالب کودکان و نوجوانان قرار می‌گیرد. شاید بزرگترین نقطه ضعف فیلم همین باشد که طرح درسهایی آموزنده و اخلاقی را بر اصل سینما مقدم دانسته است؛ در این میان، درس اعتماد به نفس اهمیتی اساسی دارد که در رویارویی جیمی با سنخ نمای پیرزن مشهور به جادوگر و قضایای بعدی درباره کفش جادویی مطرح می‌شود، و به همین قیاس، انواع و اقسام درسها درباره مذمت و غرور و خود بزرگ بینی (سنخ نمای گوردون برلی خوشگل)، دوری از دوست بد (سنخ نمای فاسق کثیف مادر)، در ستایش پشتکار و تمرین (سنخ نمای مربی جیمی) و ضرورت اتحاد خانوادگی (سنخ نمای مادر و پدر متازکه کرده) پشت سر هم ردیف می‌شود تا فیلمی بی‌اصل و نسب را روانه پرده سینما کند که کودکان و نوجوانان سراسر دنیا را به خاطر احترام به خواسته‌هایشان به وجد آورد.



این فیلم محبوب جشنواره‌های کودک و نوجوان که در کشورهای مختلف جوایزی ارزشمند را تصاحب نموده است، از سنخ نمای نوجوان سرکوفته انگلیسی که ظاهری شکسته و همیشه شکست خورده دارد، تنها همچون برجسبی برای نمایش ملیت اثر استفاده کرده است، وگرنه برخلاف نمونه کهن الگویی خود در کس کن لوچ و دنباله‌روهای همیشگی آن در فیلمهایی از قبیل موش‌گیر و گابریل و من سخت به فوتبال علاقه دارد، تمام تلاش خود را برای برقراری ارتباط موثر با اعضای خانواده در راه آشتی به

May An Angel for

کارگردان: هری کاکلیس. نویسنده فیلمنامه: پیتر میلیگان. بر اساس رمانی از: ملوین برجس. مدیر فیلمبرداری: استیفن اسمیت. تدوین: جرج ایکرز. طراح صحنه: مایکل کین. طراح لباس: الویس دیویس. طراح چهره‌پردازی: لوپرتون. موسیقی متن: کارل دیویس. بازیگران: ماتیو بیر (تام)، تام ویلکینسون (سام)، شارلوت ویکفیلد (می)، آنا میسی (رز)، جرالدین جیمز (سوزان هیگینس)، هوگو اسپیر (باب).
انگلستان - ۲۰۰۲، رنگی، ۱۰۰ دقیقه.

یکی از فرمولهای معمول ادبیات کودک انگلیسی زبان که در انواع و اقسام فیلمهای سینمایی دستمالی شده است، به سفر قهرمانان کودک به



پسری باربارا و تام با بارقه‌هایی مشخص از کج‌فهمی فیلمهای لوچ ولی؛ بازیهای تناقض آمیز با زمان به شیوه آمریکایی بازگشت به آینده‌ها و نابودگرها؛ و حکایت‌های دست چنم از جنگ جهانی دوم، رابطه پدرانه مردی مزرعه‌دار با کودکی بی‌سرپناه و... که همگی از فرط استعمال نخ نام شده‌اند. چشم‌پوشی از عنصر خیال و حرکت به سوی شعارهای انسان‌دوستانه که در دهه‌های گذشته به جزئی ثابت از فیلمهای متوسط مبدل شده‌اند، در چنین محصولاتی قابل پیش‌بینی است، لیکن تعویض نقش پسر نافرمان که گویی انتظار یک منجی را می‌کشد، به منجی کودکی دیگر در زمانه‌ای دیگر شاید تنها نکته ظریف روایت باشد، که به هیچ‌وجه با درکی متناسب پرداخت نشده است. کاکلیس که در اپیزود پنجم جنگ ستارگان تحت عنوان ضربه متقابل امپراطوری کارگردان واحد دوم بوده است، تمام سعی خود را به کار بسته تا با بودجه‌ای غیرقابل قیاس کاری تکنیکی و قابل قبول ارائه دهد که روایت را فدای فیلمبرداری و جلوه‌های ویژه کند، اما حتی در این رهگذر هم به توفیقی دست نیافته است.

فرار مرغها

Chicken Run

کارگردان: پیتر لرد، نیک پارک. فیلمنامه‌نویس: کیری کرک پاتریک. تهیه‌کننده: پیتر لرد، نیک پارک، دیوید اسپراکستون. مدیران تولید: جیک ایبرتز، جفری کاتزبرگ، مایکل رز. مدیر فیلمبرداری: دیو الکس ریلت. تدوین: مارک سالامون. موسیقی: جان پاول. صداآفرینان: مل گیسن، جولیا ساوالا، میراندا ریچاردسون. محصول ۲۰۰۰ - آمریکا/انگلیس. رنگی. ۸۴ دقیقه.



مکان یا زمانی دیگر می‌پردازد.

در این گونه داستانها - از باغ مخفی نوشته فرانسوا جسون برنت تا شاهکارهایی تجریدی به مانند آلیس در سرزمین عجایب نوشته لوویس کارول - همواره این سفر مقطعی که به نوعی گریزگاهی برای قهرمان درگیر کسالت، مصیبت یا فلاکت است، وجوهی تمثیلی و استعاری را به همراه دارد، اما در فرشته‌ای برای می نویسنده انتظار دارد که خواننده باور کند این سفر جادویی به راستی به تحقق پیوسته است. پس این فیلم که در تک تک نماها به شدت کهنه و عاریتی به نظر می‌رسد، خود به خود از تأملات جادویی در حکایت‌هایی کلاسیک همچون آلیس... و جادوگر شهر از (نوشته فرانک آل باوم) فاصله می‌گیرد و بیشتر به آثار دست چنم آمریکایی نزدیک می‌شود، به گونه‌ای عطای سفری استعاری و خیالی را به لقایش می‌بخشد تا به احساساتی‌گریایی و شعارهایی انسانی متوسل شود.

تا ۱۲ ساله که به همراه مادرش زندگی پر تنش و نابسامانی را تجربه می‌کند، در یکی از گریزهای معمولش وارد گذرگاهی جادویی در میان خرابه‌های خانه‌ای روستایی می‌شود و به ناگهان خود را در همان مکان در زمان جنگ جهانی دوم می‌یابد. تام که پدر و مادرش متارکه کرده‌اند و از فکر آنکه باب هریس ناپدری‌اش بشود، در عذاب است، در آن مزرعه سرسبز دهه ۴۰ با دختری یتیم و ناسازگار به نام می آشنا می‌شود که سام ویلر مزرعه‌دار چون پدری مهربان از او نگهداری می‌کند. زمانی که می به واسطه دوستی با تام حاضر می‌شود استحمام کند، سر میز غذا بخورد و رفتار خود را تغییر دهد، به ناگهان فضای خانه روستایی تغییر می‌کند و در این هنگام خوشی، سام به خانه‌دارش پیشنهاد ازدواج می‌دهد. تام دوباره به حال بازمی‌گردد، ولی در حین تحقیق درباره عاقبت آن خانواده دوست داشتنی متوجه می‌شود که چند روز بعد از آن شب دلنشین همه بر اثر اصابت بمب از دنیا رفته‌اند. پس با اصرار و التماس به مادر، موفق می‌شود خود را از همان گذرگاه جادویی و راهنمایی همان سگ سرگردان در دو سوی تونل زمان به آن دوران بازگرداند تا جریان تاریخ را تغییر دهد. او که در این عملیات خطرناک تا حدود زیادی توفیق می‌یابد، در ملاقات با می یا به سن گذشته بر سر قبر آن خانواده دوست‌داشتنی و از دست رفته اجر خود را می‌گیرد.

فرشته‌ای برای می یک کار تلویزیونی متوسط است که با ارزشهای بالای فنی سینمایی ساخته شده است و مثل بسیاری از محصولاتی از این دست که در دنیای سینما و تلویزیون به وفور یافت می‌شوند، از هیچ بعد روایی و در هیچ نمایی اصالت ندارد: گرت‌برداری‌های سطحی از آثار کارگردانان صاحب سبک انگلیس در سه دهه اخیر برای تصویر رابطه نابسامان مادر -

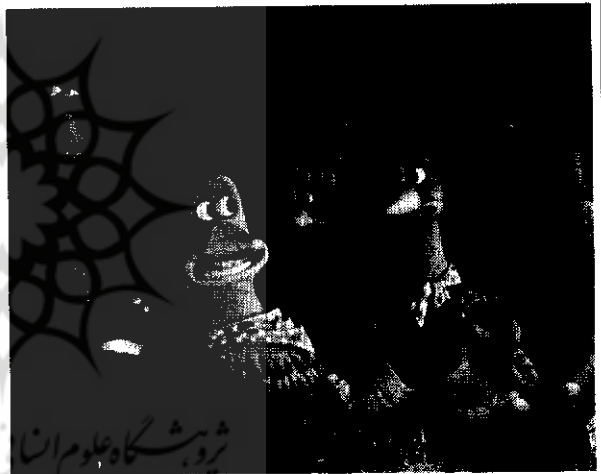
از زمانی که جفری کاتزبرگ، پس از ایفای نقشی کلیدی در نوزایی کمپانی دیزنی در پایان دهه ۸۰ و در آغاز دهه ۹۰ میلادی، به ناگهان از مهمترین شرکت رویاسازی کودکان کنار گذاشته شده است، همواره به دنبال راهی بوده تا انتقام خود را بگیرد. کاتزبرگ پس از عدم موفقیت در همکاری با پویانمایان آمریکایی در خلق آثاری با موفقیتی خارق‌العاده برای کمپانی تازه‌تأسیس دریم ورکز - که به همراه اسپیلبرگ یکی از پایه‌گذارانش بوده - عاقبت دست به دامن انگلیسیها شده است تا شاید با بهره‌گیری از فرمولهای آنها به هدف خود نائل آید. در قیاس با تجربه‌های قبلی کاتزبرگ در دریم ورکز، می‌توان با قاطعیت گفت فرار مرغها بهترین محصول او پس از جدایی از دیزنی است؛ ولی یک علامت سؤال اساسی در ذهن مخاطب باقی می‌گذارد: اگر بخواهید نمونه‌ای از سنتهای موفق تلویزیونی بریتانیا را با معیارهایی هالیوودی سازگار و همخوان کنید، با چه معجونی روبرو می‌شوید؟ فرار مرغها بی‌تردید، یکی از بهترین جوابهایی است که می‌توانید بگیرید. تا پیش از این مقطع، استودیوی آردمن همواره مولد تجربه‌هایی نو بوده است که جنایت‌هایی انکارناپذیر برای مجامع روشنفکری داشته‌اند. رابطه غریب «والاس و گرومیت» و زندگی جادویی آن دو شخصیت - در سفر به سیاره پنی، در رویارویی با دزد و شیادی بزرگ و... - تصویری از سکون، رکود و یکنواختی زندگی انسان امروزی که در انتظار فرصتی برای کنشی غیرعادی خیالیابی می‌کند را به شکلی عالی نمایش می‌دهد.

از طرفی، به معضلات بشری می‌پردازد که از بدو تاریخش به بهره‌کشی خو کرده است؛ بشری که اگر امروز به بهانه تمدن، توان استثمار هموعانش به نحو نمایان و سنتی را ندارد، حیوانی خانگی را جانشین او می‌کند. این فرمول به نحوی شایان توجه و با مصادیق سیاسی بارزتر، در سالهای اخیر در برخی از پویانمایی‌های کشورهای که سابقاً در بلوک شرق جا می‌گرفتند، نیز به کار بسته شده است.

پس تصویری که «والاس و گرومیت» از رابطه انسان و حیوان خانگی نشان می‌دهد گذشته از آنکه موج‌آفرین به حساب می‌آید، به شکلی مثبت و روشنگر، ضعفهای توجیه‌کننده بشری در این رهگذر را به تصویر می‌کشد که چگونه با جدایی از عادات برده‌داری و نوکرپروری، به دنبال بازیچه‌هایی جدید برای خود می‌گردد و به تدریج، علم و فن‌آوری را هم در همین مسیر به کار می‌بندد.

و اگر فکر می‌کنید آمریکا جای نمایش چنین تصاویری تلخ از نوع بشر برای دستیابی به فروشی حیرت‌انگیز است، صد درصد اشتباه کرده‌اید. شاید به همین دلیل است که فرار مرغها در عرض تصویری امروزی به الگوهای قدیمی تکیه می‌کند تا با لاجبار بازار بزرگ آمریکا را نیز از دست ندهد: شب است و در مزرعه توپیدی همه چیز آرام به نظر می‌رسد، اما کسی یا چیزی در میان سایه‌ها حرکت می‌کند... این جینجر است، مرغی که مأموریتی خاص به عهده دارد. او و هموعانش قصد دارند از این مرغداری بگریزند، چون در این محل، هر مرغی که به اندازه کافی تخم نگذارد، با سرنوشتی دهشتناک روبرو خواهد شد.

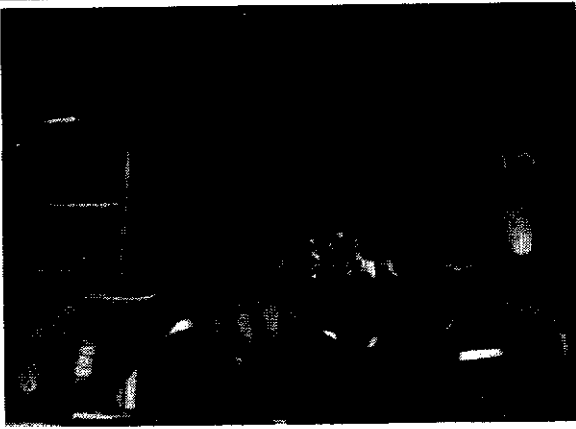
در این مرغداری، بانثی را می‌بینیم که قهرمان تخم گذاشتن است و



خود به آن مغرور است؛ بابز را می‌بینیم که هرچند خوش‌قلب است، به نحوی عامدانه سعی می‌کند چیزی جز پرندهای کودن نباشد؛ مک را که مرغی اسکاتلندی است و تمام مهارتهای لازم که مهندسی نایفه نیاز دارد، او در اختیار دارد؛ و فاولر که جوجه خروس بزرگ مزرعه است و همواره خاطرات سوءاستفاده‌های خود از موقعیتش در زمان جنگ در نیروی هوایی سلطنتی را به یاد می‌آورد.

تمام تلاشهای فرار مرغها از زیر حصار، بالای حصار و حتی حرکت جمعی در اسب تروایی به شکل خانم توپیدی تاکام می‌ماند و هر بار، جینجر در مقام رهبر عملیات فرار، از سوی خانم توپیدی به انفرادی فرستاده می‌شود. جینجر بی‌وقفه راههایی دیگر برای فرار را مورد مطالعه و آزمایش قرار می‌دهد و شکست می‌خورد، ولی وقتی خروسی به نام راکی را می‌بیند که از فرار حصار به درون مرغداری می‌پرد، راه آزادی خود را در مقابل چشمهایش می‌بیند؛ اگر می‌شود برای ورود به مرغداری از روی حصار پرید، حتماً پرواز از این آشیانه نیز راه نجات خواهد بود. او تصمیم می‌گیرد راکی را به این شرط پنهان کند که به همه درس پریدن بدهد.

اما با شروع تلاش مرغها برای پرواز، به تدریج شمار تخم‌مرغها هم کم می‌شود. و این همان حقیقتی است که خانم توپیدی حریص و طماع تاب تحملش را ندارد و به همین واسطه تصمیم می‌گیرد هر مرغی که از تخم‌گذاری سود لازم را عایدش نکند، در مطبخ کباب کند...



بازی فرار مرغها با شخصیتها و موقعیتهای فرار بزرگ (۱۹۶۳، جان استرجس) فراموش‌نشده‌ای است.

شاید تصویر جینجر با توپ بیس‌بال و دیوار انفرادی یکی از بانمک‌ترین نمونه‌های ادای دین به بازیگری محبوب باشد (هرچند، بعید به نظر می‌رسد تا به حال کسی استیو مک کوپین را مرغ دانسته باشد)، ولی نکته مهم در کلیت فیلم بر مضمونی ثابت در محصولات آردمن دلالت می‌کند. در پس این روایت پرتحرک و پر از کشمکش که به نحوی عیان، از بسیاری از نمونه‌های موفق فیلمهای اردوگاهی در زمان جنگ دوم جهانی ایده‌دزیده است، بهره‌کشی انسان از حیوانات، باری دیگر به شکلی واضح و آشکار خودنمایی می‌کند: در این مزرعه استعمار شده حیوانات، نه تنها مرغها، که سگهای نگهبان هم به نوعی استثمار می‌شوند، ولی آرمانگرایی آنها برخلاف همتایان و اسلافشان نه اصلاح است، نه انقلاب و نه نمادسازی‌هایی تبلیغاتی از قبیل آنچه اورول در رمان جنبجالی خویش تصویر کرده بود؛ بلکه این تصویر امروزی‌تر است و به گونه‌ای دیگر به شعاری عشق می‌ورزد که در پایان یک برداشت عالی و فوق‌العاده بانمک ایتالیایی از مأموریت‌های نظامیان در جنگ دوم جهانی بر پرده نقش می‌بندد: «تقدیم به تمام کسانی که فرار می‌کنند» [مدیترانه‌ای (۱۹۹۹)، جوزپه تورناتوره].

به عبارت دیگر، در این پویانمایی نیز همچون بسیاری از محصولات روز اروپایی، با مرغهایی روبرو هستیم که از فرط تفکر در باب وجود و هستی و راههای گریز از واقعیت‌های زندگی، به تدریج رو به سترونی می‌گذارند، ولی با این اندیشه‌های عقیم، به شدت به عملگرایی تمایل پیدا می‌کنند و هیچوقت با خود نمی‌اندیشند که این روزها آسمان هرکجا همین رنگ است؛ اما از بخت خوش، کاتزنبرگ در این مورد خاص موفق نمی‌شود ینگه دنیا را در مقام سرزمین آمال و آرزوها معرفی کند.

از سوی دیگر، باز هم مضمونی زیبا و دلچسب در این برداشت متفاوت از فیلمهای اردوگاهی خودنمایی می‌کند: برخلاف تصویری که از سگهای پاچه‌گیر اس. اس. و نازی در غالب اینگونه فیلمها ارائه می‌شود، در فرار مرغها سگهای توپیدی نیز خود موجوداتی هستند که به گونه‌ای دیگر مورد بهره‌کشی قرار می‌گیرند.

لیام

Liam

کارگردان: استفن فریزر. فیلمنامه‌نویس: جیمی مک گاورن. تهیه‌کننده: کالین مک کتون. مدیر تولید: دیوید ام. تاسون، تساراس، سالن هبین. مدیر فیلمبرداری: اندرو دان. تدوینگر: کریستینا هدرینگتون. موسیقی متن: جان مورفی. بازیگران: ایان هارت، کلر هکت، آنتونی باروز، دیوید هارت، مگان برتنز، ان راید، راسل دیکسون، جولیا دیکین، اندرو اسکافیلد. محصول ۲۰۰۰ / انگلستان - آلمان - فرانسه. رنگی. ۹۰ دقیقه.

اگر فکر می‌کنید غیرممکن است فیلمی ساخت که بیشتر از دیدگاه یک کودک در مقام موجودی غیرسیاسی بگذرد و واقعیت‌های سیاسی را در مقابل چشمان گشاده و بهت‌زده او تصویر کند، سخت در اشتباه هستید. یکی از آخرین فیلمهایی که خلف این قاعده را به اثبات می‌رساند، «لیام» ساخته استفن فریزر است که بسیاری از ریشه‌های شکل‌گیری تعصبات قومی در



را ترک می‌کند.

بدون شکه فریزر در زمان ساخت لیام، از نعمتی واقعی برخوردار است: آنتونی باروز که نه تنها از لحاظ فیزیکی با اندام کوچک و چهره معصوم خود، تأثیر غریب بر مخاطب می‌گذارد، بلکه با بازی ظریف و غریب خود در نقش پسر محروم و الکن که به کرات مورد تنبیه کشیش، ناظم، معلم و زن همسایه قرار می‌گیرد و با کنجکاویهایی جنسی پسر بچه‌ای خجالتی دست و پنجه نرم می‌کند، تأثیری شگفت و شگرف بر بیننده می‌گذارد. صحنه اعتراف آهنگین او نزد کشیش و یا سکانسهای نهایی که می‌خواهد از بروز فاجعه برای خواهرش جلوگیری کند و پس از آنچه پیش آمده است، او را تسلی دهد، نمونه‌ای یاور نکرده‌ای از کار یا بازیگر کودک را به نمایش می‌گذارد که شاید پس از تجربه‌های عالی دسیکا در کودکان به ما نگاه می‌کنند (۱۹۴۳) و دزد دوچرخه (۱۹۴۸) مثال زدنی باشد. از سوی دیگر، لیام که برخلاف اغلب فیلمهای متأخر با مضامینی مشابه، از فیزیک پسر ۱۰-۱۲ ساله و متلاشی و مجالده استفاده نکرده، قوت واقعی خود را از پرهیز از حس بی‌تفاوتی در قبال اتفاقات بیرونی، توسل به شخصیت پردازی و دوری از سنخ‌نمایی، عدم اغراق در جریان گسترش شوربختی در کانونی خانوادگی و نمایشی تلخ‌پوش و شیرین‌پوشی زندگی می‌گیرد؛ و از این دیدگاه منتفع می‌شود که در تصویر شادیهایی کوتاه و آرزوهای کوچک شخصیتها برای هیچ، ظاهر آدمی دلسوز را به خود نمی‌گیرد که از سرانجام وظیفه و ارضای حس نوعدوستی، به دیده ترحم عیاشی به حال این حاشیه‌نشینان بکند، بلکه تصمیم می‌گیرد به نوعی با آنان زندگی کند، رویا بیافد، طاعی شود، بخندد، به سراغ کنجکاویهایی کودکانه‌اشان رود، از رویاهای شادمانه‌اشان سخن بگوید و جدال تلخشان با وجدانشان را به تصویر کشد. لیام گذشته از روایتی خطی و منطبق با واقعیت‌های عینی و ساده زندگی، یکی از آن دست فیلمهایی است که به ناتوانی بشر در حل مسائل و مشکلاتش اذعان دارد؛ اختتامیه پایانی و غریب فیلم شاهدهی آشکار بر این مدعاست: ترزا که معذرت می‌خواهد و پدر که خانه را ترک می‌کند، پدر که نه با کلیسا سر سازگاری دارد و نه با چپها، به هسته‌های ملی خشونت می‌پیوندد، ولی در این خشونت‌طلبی، خود را بیش از سایرین متضرر می‌بیند؛ ترزا که از خانه کارفرمای ثروتمند پس‌مانده‌های دور ریختنی خوراکی را دزدیده و در قفل حرام خیانت، شریک جرم خانم خانه بوده است، می‌خواهد با دروغی مبنی بر تمایز مذهبی، خانه یهودیان را ترک کند و موانع رستگاری روحی خویش را از پیش پا بردارد که عقوبتی این دنیایی گریبانش را می‌گیرد؛ و لیام که پس از گشودن در حمام به هنگام شستشوی مادرش، بار سنگین گناه را هر کجا که می‌رود به سان مرده‌ای بر دوش زرتشت بر شانه‌های تحیف خود می‌کشد، در جستجوی حقیقتی کوچک و اخلاقی به این در و آن در می‌زند؛ او می‌خواهد بداند آدم چگونه می‌فهمد که گناه کرده است. لیام زبان سینمایی فوق‌العاده‌ای نیز دارد. (میزانسنهای تئاتری و پیچیده از وعظ کشیش و معلم در کلاس درس نشان از تفکر جدی کارگردان نسبت به قابلیت‌های فیلمهای سینمایی دارد)، ولی چون اغلب ساخته‌های فریزر، مهر یک مؤلف تمام‌عیار را بر خود ندارد.

شاید مهمترین وجه تشابه لیام با سایر آثار فریزر در نمایش بازیهای نهفته باشد که انسانها برای یکدیگر ترتیب می‌دهند و همگام با رشد قساوت و خشونت در درویشان، خودشان بیش از دیگران ضرر می‌بینند. ■

نزد ایرلندیها را از چشم قهرمانی هفت‌ساله روایت می‌کند؛ قهرمانی جذاب و دوست‌داشتنی که به دلیل لکنت زبان کمتر حرف می‌زند و بیشتر به تماشای آنچه اتفاق می‌افتد اکتفا می‌کند.

باز پدری بی‌کار و خانواده‌ای در سختی در فضای خاکستری شهری انگلیسی در هسته مرکزی روایت جای گرفته‌اند، ولی فیلم در عوض ارائه تصویری بی‌تفاوت و ترحم‌برانگیز از زندگی حاشیه‌نشینان، بیشتر به شکل‌گیری هسته‌های خشونت و تضاد قومی می‌پردازد: ظهور جهودهایی ثروتمند که زندگی کارگران به اراده آنها بسته است، نفوذ عقاید چپی در میان کارگرانی بی‌سواد که از نبود امنیت شغلی خود به امان داده‌اند؛ و فعالیت گسترده کلیسای کاتولیک در تبلیغ وحشت از عقوبت الهی و ارائه تصویری هائل و جعلی از خدایی که ذره‌ای رأفت ندارد.

گسترش ضدیت کارگران بی‌کار و ناراضی با خارجیهایی که آنها را از زندگی ساقط کرده‌اند و کلیسایی که در عوض دستگیری از نیازمندان و مستمندان، برای خودنمایی، خرج‌هایی برای آنان می‌تراشد و می‌کوشد با توسل به راههایی غیرمنطقی، وضعیت دشوار زندگی ایشان را توجیه کند. لیام را از هر زاویه که نگاه کنید فوق‌العاده تلخ است، ولی حضور آنتونی با روز کوچک در نقش اصلی چنان حلاوتی به آن می‌بخشد که روحیه مخاطب را به کلی تغییر می‌دهد.

لیام در محله‌ای کاتولیک و ایرلندی‌نشین در لیورپول در دهه ۱۹۳۰ میلادی زندگی می‌کند و در میان سه فرزند خانواده، بچه کوچک خانه است. در زمانی که برادرش مشغول کارگری خواهرش مشغول کلفتی برای کارفرمایانی جهود هستند، او هم جدالی مشکل در زندگی را پیش رو دارد:



باید تمام افکار شیرانه‌ای که راه رستگاری روحی او را سد کرده‌اند، از مغز کوچک و هفت‌ساله‌اش بزدايد تا اندک زمانی پیش از این، وضعیت خانه به شکلی دیگر بوده است؛ هرچند پول زیادی در خانه نبوده، تمامی اعضای خانواده احساس خوشبختی می‌کرده‌اند؛ پدر کارگری متعهد و مسئولیت‌پذیر بوده که به کارگری خویش در زمان بیکاری خیلی از کارگران میاهات می‌کرده و مادر نیز با عشق و توجهی قابل ملاحظه به وضعیت خانه رسیدگی می‌کرده است.

اما با گسترش عواقب شوم رکود اقتصادی، دامنه بحران باراندازهای لیورپول را نیز فرا گرفته و پدر را از کار بیکار کرده است.

با تداوم این روند، پدر هر روز بدخوتر و پرخاشجوتر می‌شود و زمانی که به‌زعم پرداخت رشوه به یک مباشر، برای کار روزانه انتخاب نمی‌شود، به‌تدریج به سمت فاشیستهای محلی کشیده می‌شود که قصد تعارض به حریم کلیسا و کارفرمایان جهودشان را دارند.

برادر بزرگتر به سمت چپی‌ها متمایل می‌شود و خواهر بزرگتر به دلیل اجبار به مشارکت در امور حرام خانم خانه، پس از اعتراف نزد کشیش، تصمیم به کناره‌گیری از کلفتی می‌گیرد؛ ولی حمله پدر لیام با مواد آتشزا به خانه کارفرمای یهودی تنها یک قربانی دارد: ترزا، خواهر لیام، که در پایان با چهره‌ای سوخته از پدر معذرت‌خواهی می‌کند.

در زمانی که لیام به موهای خواهر زمینگیرش شانه می‌زند، پدر خانه